فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۱۵۷-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۳
نوع مقاله: پژوهشی

تأویل و تحلیل داستان «شبیه گالیله» از عالیه عطایی بر مبنای رویکردهای روانکاوانه و فمنیسم مارکسیستی

همایون جمشیدیان*
لیلا نوروزپور**
مرضیه نخعی***

چکیده

«شبیه گالیله»، داستانی است در مجموعهٔ «چشم سگ» از عالیه عطایی. داستان، بیان احوال و ماجرای مردی است که ماری را از افغانستان برای فروش به ایران می‌آورد. ضیا، شخصیت اصلی داستان در مواضع متعدد، صفات، حالات و کنش‌هایی به همسر و دختر و گاه دیگر زنان داستان اسناد می‌دهد که پیشتر برای مار نیز به کار برده بود. مسئلهٔ مقاله، یافتن توجیه یا علتی برای این اسنادهاست. از این‌رو با رویکرد روانکاوانه به بررسی ناخودآگاه متن و شخصیت اصلی پرداخته شد و از آنجا که این رویکرد، وجوه اجتماعی و رابطهٔ قدرت را در بر نمی‌گیرد، در بخشی دیگر با رویکرد فمنیسم مارکسیستی، متن تحلیل و بررسی شد. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر تفسیر و تأویل است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ناخودآگاه متن از طریق شخصیت اصلی با ادغام و جابه‌جایی، تداعی و نماد، مار و زن را به جای هم می‌نشاند. و زن/ مار به شیئی برای بهرهٔ اقتصادی فروکاسته می‌شود. طبیعی‌شدگیِ رابطهٔ زن/ مار مطابق

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران homayunjamshidian@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران l.nowruzpur@gmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران marziyehnakhaei@gmail.com

CC BY NC

خواست شخصیت اصلی و سرانجام رهایی از سلطهٔ شخصیت اصلی در قالب خودبودگی و استقلال در زندگی و تأمین نیازهای اولیه پدیدار شده است. مفاهیم ارزشی ذکرشده در داستان طبق نظرگاه و گفتمان غالب شخصیت اصلی و در جهت تثبیت سلطهٔ او بر زن/ مار، تغییر معنا می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: عالیه عطایی، تأویل، نقد روانکاوانه، فمنیسم مارکسیستی و مجموعه داستان «شبیه گالیله».

بیان مسئله

بدیهی است مار، ذات، طبیعت، حالات و ویژگی‌هایی دارد و انسان، ذات و طبیعت دیگری. اما آنچه در داستان «شبیه گالیله» می‌بینیم، صفات و ویژگی‌هایی است که زنان داستان به‌ویژه همسر شخصیت اصلی با مار در آن اشتراک دارند. مسئله این است که چرا شخصیت اصلی، توصیفات، تصاویر و حالاتی را که برای زنان و به‌ویژه همسر و دختر خود به کار می‌برد، برای مار نیز به کار برده است؟ به نظر می‌رسد این متن به‌مثابه اثر هنری همچون رؤیا، خودآگاه و ناخودآگاهی دارد. وولهایم برای آن دسته آثار هنری که خیال‌پردازی و ناخودآگاه بر بخش یا کل آن سیطره دارد، تعبیر «رؤیاهای دیده‌نشده» را به کار می‌برد: «رؤیاهایی که هرگز دیده نشده یعنی رؤیاهایی که نویسندگان خیال‌پرداز می‌آفرینند و در طول قصه به شخصیت‌های مصنوع نسبت می‌دهند» (وولهایم، ۱۳۹۵: ۵۴-۵۵).

از این‌رو با اثر هنری می‌توان همچون رؤیا برخورد کرد. برای راهیابی به ناخودآگاه و یافتن معنای نشانه‌ها باید به خودآگاه و تجربهٔ زیسته رجوع کرد. برای مثال خواب‌گزاران در تأویل رؤیا در شیوه زیست، تجربهٔ زیسته و سلوک فکری و عملی رؤیابین به تأمل می‌پردازند یا برای فهم ابهامات و نمادها در اشعار رمزی و تجربه‌های شهودی به تأمل در مواردی که شاعر یا نویسنده، مفاهیم را به تصریح بیان داشته می‌پردازند. در این پژوهش برای دستیابی به معنای محتمل متن، تکیه بر نکاتی است که در مواضع مختلف، شخصیت اصلی از همسر و دختر خود می‌گوید و نیز بر زیست‌جهانی که از دریچهٔ آن به جهان و به‌ویژه به زنان می‌نگرد. مقاله حاضر در پی پاسخ به این دو پرسش است:

۱- علت همانندی حالات و صفات اسناد شده به مار و زنان در این داستان چیست؟

۲- جایگاه اجتماعی زن/مار در این داستان چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

نعیمی (۱۳۹۹) در «چشم سگ دروغ نمی‌گوید» با اختصار توضیحاتی برای هر یک از داستان‌های این مجموعه آورده است و «شبیه گالیله» را بهترین داستان این مجموعه خوانده و معنای آن را بیان تنهایی و غربت ضیا و میل او به پذیرفته شدن در جامعهٔ ایرانی دانسته است. به نظر می‌رسد هرچند پذیرفته نشدن در جامعهٔ ایرانی از

درون‌مایه‌های این داستان است، به کنش‌ها و مقاصد شخصیت اصلی مبنی بر تجارت و دلالت‌های ضمنی آن و جایگاه زنان در آن اشاره‌ای نشده است و نیز تحلیل‌های مقالهٔ ذکرشده فاقد رویکردی نظری است.

مرادی و چالاک (۱۴۰۰) در ضمن نقد داستان‌های مجموعهٔ «چشم سگ»، داستان «شبیه گالیله» را از منظر مفهوم بیگانگی در آثار ژولیا کریستوا بررسی کرده‌اند و تمرکز اصلی‌شان بر ضیا از نظر نادیده گرفته شدن و طرد شدن در جامعهٔ ایرانی بوده و درباره فمنیسم و جایگاه زنان سخنی نیامده است.

کمالی و یوسفی (۱۴۰۳)، مجموعهٔ «چشم سگ» را بر مبنای مفهوم دیگری و حضور و غیاب در متافیزیک حضور ژاک دریدا بررسی کرده‌اند. دیگری و مهاجرت، موضوع اصلی مقاله است.

روش پژوهش

رویکردهای برگزیدهٔ این مقاله، پیشینی نبوده و پس از خوانش متن و مواجهه با مسئله، برگزیده شده است و به اقتضای مبانی نظری، روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و هرمنوتیکی خواهد بود و با داده‌های متن، مفاهیم مبهم تأویل و تحلیل می‌شود. از آنجا که رویکرد روانکاوانه در برگیرندهٔ همهٔ وجوه فمنیستی اثر به‌ویژه در باب جایگاه اجتماعی زنان و رابطهٔ سلطه با شرایط اقتصادی نیست، از رویکرد فمنیسم مارکسیستی نیز استفاده شد.

مبانی نظری

نقد فمنیستی بی‌اقتضاست و با توجه به درون‌مایه و امکانات متن ممکن است با رویکردهای دیگری ترکیب شود. از این‌رو برای حل ابهامات و معانی پنهان این داستان با دو رویکرد بررسی می‌شود: نخست رویکرد روانکاونهٔ فروید و آنگاه رویکرد فمنیسم مارکسیستی.

الف) نقد روانکاوانه

در تلقی فروید، آدمی دارای دو بعد خودآگاه و ناخودآگاه است. بخش غالبِ وجود، ناخودآگاه است که سمت‌وسوی خواست‌ها و امیال را تعیین می‌کند. دسترسی مستقیم

به ناخودآگاه میسر نیست و تنها از طریق نشانه‌های بروزیافته در رؤیا، خیال‌پردازی و تحلیل آنها کمابیش می‌توان از وجود آن آگاه شد. بخشی از رؤیاها متأثر از امور پس‌رانده است. آثار هنری که فرآوردهٔ تخیلند، از مظاهر بروز ناخودآگاه به شمار می‌آیند. فروید در ربط و نسبت رؤیا با آثار هنری می‌گوید: «رؤیاهای برساخته (= آثار هنری) را می‌توان به همان شیوهٔ رؤیاهای واقعی تأویل کرد و از این‌رو مکانیزم‌های ناهشیار معمول در «عمل رؤیا» در فرایند نگارش خلاقانه نیز دخیلند.» (فروید، ۱۳۹۷: ۱۱۹-۱۲۰) رؤیا و داستان، منطق یکسانی دارند. «رؤیابینی و تخیل هر دو دارای یک ویژگی مشترک هستند. رؤیا همان تخیلاتی است که در طول زمان خواب کار می‌کند و تخیل، رؤیایی است که در زمان بیداری درون ما جریان می‌یابد» (جانسون، ۱۳۹۹: ۲۹).

از این‌رو در نقد روانکاوانهٔ داستان می‌توان همان رویکردی را در پیش گرفت که در بررسی احوال آدمیان «دارای گوشت و پوست و خون» به کار می‌رود. همچنان که هر رؤیایی دارای سطحی آشکار است؛ همان که رؤیابین در خواب می‌بیند و بازگویش می‌کند، سطح پنهانی هم هست که حاوی مقصود و معنای رؤیاست که در سطح ظاهر دیده نمی‌شود و از طریق تفسیر و تأویل به فهم درمی‌آید. «با توجه به اینکه محتوای نهفته‌ای در رؤیا وجود دارد که اهمیت آن بسیار بیش از محتوای آشکار است، وظیفهٔ اساسی ما این است که راه‌حل‌های قانع‌کننده‌ای برای معماها و تناقض‌هایی بیابیم که با توجه به محتوای آشکار، حل‌ناشدنی می‌نماید» (فروید، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

به تعبیر میرچا الیاده، در نتیجهٔ نبوغ و خلاقیت فروید دریافتیم که آفرینش‌های ضمیر ناخودآگاه، خواب‌ها، رؤیاهای بیداری، اوهام و خیالات، حاکی از زبانی است که برای شناخت انسان بسیار ارزشمند است (الیاده، ۱۳۹۹، ج۱: ۲۳). پس در رؤیا و در برخی داستان‌ها، نشانه‌هایی هست حاوی معانی‌ای پنهان. «کار نشانه‌ها در واقع این است که هر چیز را با معنای تلویحی یا دلالت خاصی نشان بدهند که افزون بر معنای ظاهری‌شان است» (پاینده، ۱۴۰۲، ج۲: ۷۶۸). رؤیاگونگی در صورت ادغام و جابه‌جایی، تداعی معانی و نماد پدیدار می‌شود. در سطح آشکارِ رؤیا، نشانه‌ها و تصاویری هست که به جای امر پنهان می‌نشیند که به آن «جابه‌جایی» می‌گویند. گاه چندین مفهوم همزمان

در یک نشانه متبلور می‌شوند و «ادغام» پدید می‌آید. رؤیاپرداز و منتقد با این دو اصطلاح و شیوه‌های نمود آنها سروکار دارند.

ب) نقد مارکسیستی

در نقد مارکسیستی، توجه اصلی به نظام‌های اقتصادی شکل‌دهندهٔ اجتماعات بشری است که روابط و سلسله‌مراتب قدرت آن را سامان می‌دهد. به چنگ درآورن و حفظ قدرت، انگیزهٔ بسیاری از کوشش‌های آدمی در عرصه‌های گوناگون است. طبقهٔ اجتماعی مسلط بر دیگران چنان رفتار می‌کند یا واقعیت را به گونه‌ای می‌نماید که در دید مردمان یا دستِ‌کم بیشتر آنان طبیعی بنماید یا اصلاً به چشم نیاید (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۲۹-۳۰). در آثار ادبی نیز به تصریح یا به تلویح به این امر اشاره می‌شود یا می‌توان آثار ادبی را از این دید نیز خواند. «ادبیات اغلب نمایشی از واقعیت است و حوزهٔ اقتصادی را بیان می‌دارد، هرچند بیشتر به طور تلویحی و نه به صراحت» (رابینز، ۱۳۸۹: ۷۲).

یکی از وجوهی که منتقدان مارکسیستی در پی کشف و رازگشایی آن هستند، طبیعی نمایاندن مفاهیمی است که در اصل طبیعی نیستند و از گفتمان و ایدئولوژی خاصی سر برآورده‌اند. «ایدئولوژی‌های سرکوبگر با جلوه دادن خود به صورت شیوه‌های طبیعی مشاهدهٔ جهان، ما را از درک شرایط مادی یا تاریخی که در آن به سر می‌بریم بازمی‌دارند؛ زیرا از اقرار به اینکه این شرایط با نوع نگاه ما به جهان مرتبطند، سر بازمی‌زنند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۰۲). ایگلتون بر این است که با طبیعی ساختن و کلیت‌بخشی باورها، این عقاید، بدیهی و ناگزیر نموده می‌شوند (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۹).

یکی از اصطلاحات مارکس که در نقد مارکسیستی به‌ویژه در تحلیل رمان کاربرد دارد و بعدها لوکاچ به بسط معنای آن پرداخت، شیءوارگی است. در توضیح آن گفته شده است: «شیءوارگی، فرایند جایگزینی مناسبات میان انسان‌ها با مناسبات میان اشیا را بیان می‌کند» (لابیکا، ۱۳۷۷: ۲۹۲). به این معنا که «هویت انسانی تحت‌الشعاع اقتصاد قرار می‌گیرد و انسان هم مبدل به یک شیء می‌شود که با ابزار و معیارهای مادی و اقتصادی سنجیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۲۱).

در نقد مارکسیستی منتقد می‌کوشد ذهنیت و ایدئولوژی سلطه‌گرایانهٔ اشخاص داستان را در قالب گفتار و رفتارشان آشکار کند؛ مسئله‌ای که به‌خودی‌خود آشکار

نیست. «رهیافت مارکسیستی در پی آن است تا چهرهٔ واقعی طبقهٔ مسلط را برملا سازد و نشان دهد که چگونه ایدئولوژی این طبقه، تمامی اعمال طبقهٔ کارگر را تحت نظارت و ستم خویش درآورده است» (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۳۲).

خلاصهٔ داستان

در این داستان ماجرای مردی از اهالی افغانستان به نام ضیا روایت می‌شود که از نابسامانی زمان جنگ و رها کردن زن و دختر خود استفاده می‌کند تا با قاچاق حیوانات و به طور خاص مار، به قول خودش به پیشرفت برسد. با آمدن به تهران در خانهٔ زنی به نام ماریا ساکن می‌شود و به اجتماعات حقیقی و مجازی در ایران وارد می‌شود تا ماری را که از افغانستان آورده، به فروش برساند. اما سرانجام موفق نمی‌شود و مار را که در این مدت از خوی ماربودگی خود فاصله گرفته و حرکات و حالات انسانی یافته و به کلی دست‌آموز شده، رها می‌کند و آنگاه مار به طبیعت ماربودگی خود بازمی‌گردد.

در ضمن ماجراهای پیش‌آمده برای فروش مار، ضیا مکرر از همسر و دختر خود سخن می‌گوید. در پایان، داستان نافرجام می‌ماند. همان‌قدر از سرنوشت و عاقبت مار بی‌خبر می‌مانیم که از همسر و دخترِ شخصیت اصلی که با شروع جنگ، افغانستان را ترک کرده بودند.

مسئلهٔ اصلی این مقاله به اقتضای موضوع داستان، جایگاه زنان و نمادها و نشانه‌ها و حالات اسنادشده به آنان است و این موضوع با نقد فمنیستی مناسبت می‌یابد. از آنجا که این امور در غالب موارد پنهان و تلویحی است، گزیری از تأویل و تحلیل نیست.

بحث و بررسی

چنان‌که در مقدمه گفته شد، شخصیت اصلی داستان در مواضع مختلف به تصریح توصیفات، تشبیهات و حالات انسانی را که به همسر خود اسناد داده بود، در وصف مار هم به کار می‌برد. از آنجا که این همانندی‌ها در داستان، چندین‌بار اتفاق می‌افتد، از سر تصادف نیست و باید در پی معنایی برای آن بود. از این‌رو با نظر به رؤیاگونگی متن و وجوه ناخودآگاه در شخصیت اصلی و بنا بر رویکرد روانکاوانهٔ فروید، یکی از خوانش‌ها

برای توضیح چرایی این همانندی این است که متن را مانند رؤیا، حاوی دو سطح پنهان و آشکار بدانیم. سطح بیان‌شده و سطحی که با تفسیر و تأویلِ سطح نخست پدیدار می‌شود. در این حال گویی با دو داستان مواجه هستیم. پیگلیا می‌گوید در هر داستانی چند داستان نهفته است و «داستان پیدا، قصه‌ای نهانی و ناگفته را در خود پنهان و این را به صورت مستتر و جسته‌گریخته به ما عرضه می‌کند» (پیگلیا، ۱۴۰۰: ۱۷).

نخستین موضوعی که سرنوشت همسر و دختر ضیا و مار را همسان می‌کند، جنگ است. به سبب این عامل بیرونی درمی‌یابیم که ضیا، فردی سودجوست و برای آنچه پیشرفت خود می‌داند، همه‌چیز را قربانی می‌کند. جنگ و نابسامانی‌های مقتضی آن نیز چنین امکانی را برای او فراهم می‌آورد تا همسر و دخترش را که به قول خود او، مانع پیشرفتش هستند، از خود براند و به قاچاق مار در ایران بپردازد. این نخستین پیوند و سرنوشت مشترک مار با همسر و دختر ضیاست. همسر او با اشاره به آغاز جنگ می‌گوید که افغانستان، دیگر جای زندگی نیست و باید او و دخترش از کشور خارج شوند. ضیا استقبال می‌کند، نه از این‌رو که لزوماً خواستار حفظ جان و امنیت آنهاست، بلکه به بهره‌گیری از موقعیت برآمده از جنگ می‌اندیشد و زن و بچه را مانع خود می‌داند:

> «زن و بچه مانع پیشرفتش بودند. این بود که تا صداشان درآمد که جنگ است و امنیت ندارند، از رفتنشان استقبال کرد... به هر حال جنگ یا هر چیز دیگر به نفع ضیا تمام شده بود» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۱).

همچنان که جنگ موجب شد ضیا با ترک همسر و دختر، زمینهٔ پیشرفت را برای خود فراهم آورد، دلالی حیوان و به طور مشخص مار که زمان جنگ، بازاری یافته بود نیز به گمان ضیا، اسباب پیشرفت مادی را برایش فراهم می‌کند:

> «به هر حال جنگ یا هر چیز دیگر به نفع ضیا تمام شده بود و با همین دلالی حیوان در بلبشوی هرج‌ومرج بعد از سقوط طالب‌ها و دولت‌های بعدی برای خودش ثروتی به هم زده بود» (همان: ۱۱).

جنگ، امکان کارکردی مشابه برای مار و همسر و دختر ضیا را فراهم آورده است. در پایان داستان نیز این سه، سرنوشتی یکسان دارند؛ ضیا آنها را رها می‌کند، سرانجامِ آنان نافرجام می‌ماند و اطلاعی درباره آنان داده نمی‌شود. اما از یک سوی این معادله، سوی

دیگر را می‌توان به حدس دریافت. همچنان که مار با رهایی از چنگ ضیا به طبیعت خود بازمی‌گردد، احتمالاً همسر و دختر او نیز با خروج از افغانستان و رهایی از بند ضیا با توجه به نگرش شیءانگار او، به طبیعت و هویت خود بازگشته باشند.

نقد روانکاوانه

محتوای آشکار و پنهان

مطالب ضیا در باب همسر و دختر خود که معنا و دلالت صریح دارد، محتوای آشکار است و موارد اسنادشده به مار که با ماربودگی مار تعارض دارد، محتوای پنهان را شکل می‌دهد. موارد اسنادهای مشابه در سه مقولهٔ زیر دسته‌بندی و تحلیل می‌شود.

۱- میل به دنباله‌رو داشتن

الف) محتوای آشکار

ضیا دوست داشت دنباله‌رو داشته باشد. دلالت مجازی دنباله‌روی، پیروی از سلوک و مشرب و اندیشهٔ دیگری است. اما طنز ماجرا در این است که در این داستان، دنباله‌روی تنها در معنای حقیقی و پشت سر ضیا راه رفتن معنا می‌دهد و هیچ اشاره‌ای به پیروی از اندیشه یا باور او نشده است. البته در جایگاهی که او است، اندیشه‌ای نیست تا دیگری به راه او برود و صرفاً تحمیل آداب و رسوم و سلایق اوست. ضیا اینگونه می‌خواهد برتری خود را برای خود، دیگران و به‌ویژه مادر و خاله‌اش به نمایش بگذارد:

«یاد زنش شبنم افتاد که در بازار کابل، دنبال ساعت عروسی با احتیاط پشت سرش راه می‌رفت. جوری که مادر و خاله‌اش را خوش بیاید» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۴).

ضیا همچون بسیاری دیگر از مردانی که در چنان جامعهٔ مردسالاری به سر می‌برند، خوش دارد و حق خود می‌داند که زنان منتسب به او، نه همتراز یا در کنار او، که عقب‌تر از او گام بردارند. زنان نیز کمابیش تحکیم‌کنندهٔ چنان نگرشی هستند. نکتهٔ دیگر این است که در خرید عروسی نیز آنها به میل و سلیقهٔ خود رفتار نمی‌کنند. همراهی مادر و خالهٔ مرد، حاوی چنین دلالتی می‌تواند باشد.

در قطعهٔ زیر، دانای کل بر همانندی مار و زن تأکید می‌کند:

«اصلاً تا قبل از این صحنه نشده بود که چیزی، راه رفتن شبنم را تداعی

کند. نه دلش برایش تنگ شده بود، نه حال و حوصلهٔ نک و نالش را داشت» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۴).

در موضعی دیگر به دنباله‌روی همسرش اشاره می‌شود و این بار نیز خودِ زنان در جایگاه مادر و خاله، مقوم این نگرش‌اند:

«وقتی شبنم فهمید باردار است، زودتر از موعد، جشن عروسی‌شان را برپا کردند. ولی شبنم زرنگ بود. جوری پشت سرش قدم برمی‌داشت که به ذهن مادر و خاله‌اش هم خطور نکند که هرگز با ضیا هم‌کلام شده باشد، چه رسد به بچه» (همان: ۱۵).

در نمونهٔ اخیر، زنی که از قوانین و عرف جامعه گذر کرده، برای در امان ماندن، خود را در پوشش دنباله‌روی مرد بودن پنهان می‌کند. حتی بیم دارد زنان جامعه که تفکرات و الزامات مردسالاری را به‌مثابه عقل سلیم پذیرفته‌اند، اسباب زحمت او شوند یا مردان را به این کار وادارند.

ب) محتوای پنهان

ضیا که همواره نگران دنباله‌روی همسرش بود، به مار نیز چنین نگاهی دارد. در قطعهٔ زیر، مار از نگاه ضیا چنین وصف می‌شود:

«جای دنجی پیدا کرد و زیپ چمدان را باز کرد. مار با احتیاط از چمدان بیرون خزید. اطرافش را نگاه کرد و خزید. بعد از حیاط خانهٔ ضیا در غزنی اولین‌بار بود خودش را روی خاک کش‌وقوس می‌داد. در جهت حرکت پای ضیا پیش رفت. ضیا نگران بود و مدام سرش را برمی‌گرداند ببیند مار دنبالش می‌آید یا نه. یاد زنش افتاد...» (همان: ۱۴).

ضیا، نگران دنباله‌روی مار است، همچنان که مراقب بود همسرش، دنباله‌روی او باشد. توجه به نشانه‌های مشترک در این معنا راهگشاست. نخست اینکه ضیا دقیقاً پس از دیدن مار که در پی او راه می‌رود، به یاد زنش می‌افتد. مار با احتیاط از چمدان بیرون می‌آید. چنان‌که دیدیم، «احتیاط» هم صفت زن است، هم مار. وجه پدیداری این احتیاط، به اطراف خود نگاه کردن است. نگرانی و احتیاط مار از بیم آسیب و خطرهای بالقوه و پنهان است. شبنم نیز نگران عرف و قانون بود و به طور مشخص از مادر و خالهٔ

ضیا و قضاوت و رفتار آنها بیم داشت. حیاط خانه، نشانهٔ دیگری است. در جوامع مردسالار، خانه، متعلقات و اهالی خانه، مایملک مرد محسوب می‌شود و او اختیاردار تام است. نگرانی ضیا برای دنباله‌روی مار، یادآور نگرانی او از قضاوت دیگران در تبعیت همسر از او که در مادر و خاله نمود می‌یابد نیز هست.

۲- قرار عاشقانه

الف) محتوای آشکار

ضیا در یک مورد بدون ذکر جزئیات از قرار عاشقانه‌اش با شبنم سخن می‌گوید. تنها می‌دانیم قراری بوده است در جایی به نام مزار بی‌غم: «مزار بی‌غم شده بود محل قرار عاشقانه‌شان» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۵). هیچ توضیح دیگری درباره قرارها و احوال و احساسات و نگاه آنان به این دیدارها ذکر نمی‌شود. شاید این عدم توضیح، اشارت و دلالتی باشد که عرف و فرهنگ عمومی، چنین دیدارهایی را ناروا می‌انگاشت و نیز مکان مذهبی از آن‌رو برای دیدار انتخاب شده است که کمتر از کوچه و خیابان، شک مردمان را برانگیزد.

ب) محتوای پنهان

رفتار ضیا با مار، عکس سلفی گرفتن و ارسال آن به رئیس خود و بعد به گروه تلگرامی و توضیحات درباره عکس‌ها، نامعمول است و رفتار عاشقان پرشور یا متظاهر به پرشوری را تداعی می‌کند. گویی مار در جایگاه معشوق قرار داشته است. عکس گرفتن با مار، روزگار عاشقی را به یادش می‌آورد و مکان عکس گرفتن نیز معنادار است. ضیا، جایی را برای عکس گرفتن برمی‌گزیند که مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری در افغانستان را به یادش می‌آورد. این مکان یادآور «مزار بی‌غم» است که در دوران عاشقی با همسرش در آن قرار می‌گذاشتند. زیارتگاه، مقبره و قرار عاشقانه، نشانه‌هایی است که این دو مکان را به هم مربوط می‌کند.

> «به زیر یک پل هوایی رسید که دیواره‌اش را شبیه مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری در هرات کاشی کرده بودند. به نظرش رسید همان‌جا رفته زیارت. فکر کرد اینجا با مار عکس بگیرد و محض خودشیرینی برای رئیس شادان بفرستد... بعد سرش را سمت مار برد و سلفی گرفت» (همان: ۱۶).

زمینهٔ مشترکِ دو سطح، ورود به مکان مقدس یا مزار یا مقبره است. کنش عکس

گرفتن در دو نمونهٔ اخیر در محتوای آشکار غایب است که بیانگر شرایط فرهنگی و عرف آن روزگارِ به نسبت قدیمی‌تر و سنتی‌تر است. عبارت عکس گرفتن با توجه به بافت و زمینهٔ مشترک، شبنم را تداعی می‌کند؛ اما در اینجا به جای شبنم از طریق جابه‌جایی و ادغام، مار نشسته است.

۳- برخورد با همسر

الف) محتوای آشکار

شبنم وقتی بی‌خواب می‌شد، پایش را روی ضیا می‌گذاشت (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۳) و در مقابل «ضیا با غرولند پایش را پس می‌زد، اما مار حتی تکان هم نخورد» (همان). در این قطعه هم اشاره به در کنار هم خوابیدن است، هم کنش شبنم به هنگام بی‌خوابی نموده می‌شود. گویی شبنم با انداختن پا روی ضیا می‌خواهد با او حرف بزند. واکنش ضیا نیز ممکن است حاکی از بی‌توجهی یا بی‌میلی باشد.

ب) محتوای پنهان

ضیا در شرایطی مشابه با آنچه ذکر شد، همسرش را به یاد می‌آورد. در قطعه زیر، مار را می‌بینیم که روی تخت و در کنار ضیا می‌خوابد.

> «مار شب‌ها خودبه‌خود می‌آمد و صاف و محکم کنارش دراز می‌کشید و مثل یک انسان، سرش را روی تخت کج می‌کرد. انگار بخواهد به معشوقش حرفی بزند و قبلِ خواب، نوازشش کند. شده بودند یک جفت بازیگر که در نقششان فرو رفته بودند. ضیا هر روز با یک عکس و یک توضیح دروغین جلب نظر می‌کرد» (همان: ۲۱).

ویژگی‌های اسنادشده به مار کاملاً انسانی است و با توجه به اینکه سوی دیگر، مرد است، می‌توان آن را زنانه انگاشت. حالات مار که با معشوقش سخن می‌گوید یا نوازشش می‌کند، همان حالات شبنم است با ضیا. غرولند کردن ضیا به همسرش در نمونهٔ پیشین در اینجا با سکوت، بی‌توجهی و تغییر موضوعِ بحث نمود می‌یابد.

تداعی‌ها

تداعی‌ها در برگیرندهٔ مواردی است که ضیا در برابر کنش یا حالات مار، همسر یا دخترش را به یاد می‌آورد و یا «نویسندهٔ ضمنیِ» اثر، مارگونگی زنان را در موقعیت‌ها و

حالات گوناگون القا می‌کند. در نمونه‌هایی که خواهد آمد، ماربودگی یا مارگونگی تنها منحصر به همسر ضیا نیست و شامل دیگر زنان نیز می‌شود. تداعی‌ها در زمینه‌های زیر نمود می‌یابد.

از طریق نام و یاد

یکی از شخصیت‌های داستان که همان ابتدا معرفی می‌شود، «ماریا»ست که بخشی از نامش، تکرار واژهٔ مار است و ایدهٔ مارپنداری زن را تقویت می‌کند.

> «ماریا از همان بالای پله‌ها داد زد نمی‌خواهد مار را ببیند و دلش از دیدن مار ریش می‌شود. مار پا ندارد و خزیدنش او را یاد مادر علیلش دم مرگ می‌اندازد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۲-۱۳).

در نمونهٔ بالا، ماریا مادرش را همچون مار تصور می‌کند. یادی ناخوشایند که با بیماری، عجز و مرگ همراه است. با توجه به این تصویر، علاوه بر نام، نسبتی دیگر با مار می‌یابد؛ یعنی اگر مادر خود را همچون مار می‌انگارد، پس در وجه مخیل می‌توان خود او را فرزند مار دانست و این امر، جزء مار در آغاز نام او را برجسته می‌کند.

از طریق حالات و رفتار همانند

ضیا به مار که در حیاط می‌خزد و به جایی دور زل زده است، نگاه می‌کند. این حالتِ مار، زنش را به یاد او می‌آورد. شاید از این‌رو که احتمالاً شبنم نیز در سکوت به جایی خیره می‌شد و به فکر فرو می‌رفت. هنگامی که ضیا مار را به گمان خود، در خیال‌پردازی می‌انگارد، خود او نیز به عرصهٔ خیالات می‌رود و به یاد خانواده‌اش می‌افتد:

> «خودش پشت پنجره می‌نشست و خزیدن مار را تماشا می‌کرد: طور تاب خوردنش، اینکه ناگهان به جایی در دورها زل می‌زد، جوری که انگار به چیزی فکر می‌کند. ضیا در تنهایی خیال می‌بافت. خیالاتش به زنش برمی‌گشت و دخترش که این روزها ده‌ساله شده بود و لابد موها و پوست شبنم را به ارث برده بود. حس عمیق تنهایی در این خلوت آزارش می‌داد، اما در کل آدمِ غمگین ماندن نبود» (همان: ۱۸).

پشت پنجره نشستن، تاب خوردن، ناگهان به جایی در دورها زل زدن و فکر کردن احتمالاً حالات زنش بوده است که از طریق مار به یادش می‌آید. رفتار ضیا با مار، مشابه

رفتار او با ماریاست. در اواخر داستان، ضیا وقتی نگهداری مار را بی‌ثمر می‌داند، نیازی نیز به ماندن در خانهٔ ماریا ندارد و بی‌خداحافظی رهایش می‌کند؛ همان‌طور که دختر و همسرش را نیز رها کرده بود.

از طریق خاطرات

در جشن تولد دختری به نام ستایش، ضیا فکر می‌کند کلاه بوقی بخرد و بر سر مار بگذارد و عکسش را بفرستد. در این هنگام، دخترش صحرا به یادش می‌آید و جشن تولدهایی را که در کنارش نبوده، به یاد می‌آورد:

> «آنجا حتماً کلاه‌بوقی سر مار می‌گذارد و دوستانش با مار سلفی می‌گیرند. با همین فکرها دراز کشید و بالشش را با فاصله از مار گذاشت تا خوابش ببرد. یادش آمد تولد ده‌سالگی صحرا را ندیده، تولد پنج، شش، هفت، هشت، نه سالگیش را هم ندیده» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۳).

ضیا به روز آشنایی با شبنم فکر می‌کند. به یاد می‌آورد پیشگام ازدواجشان، شبنم بود و این را زرنگی او می‌شمارد. بعد به یاد دخترش می‌افتد و سپس بی‌درنگ تصاویری از کنش مار را می‌بینیم:

> «از تصور زرنگی شبنم، خنده بر لبان ضیا آمد، اما همان دم به صحرا فکر کرد. صحرا به زیرکی مادرش نبود. غم دلش را به هم فشرد و با عجله زیپ چمدان را باز کرد. مار خودش به داخل چمدان خزید. رئیس شادان گفته بود زورش نکند. یک بار که کاری را انجام دهد، دیگر فهمش می‌رسد» (همان: ۱۵).

نکتهٔ مهم این است که با فکر کردن به نازیرکی دخترش، بی‌درنگ و «با عجله» زیپ چمدان را باز می‌کند تا مار به درون چمدان بخزد. خزیدن به چمدان بی‌هیچ مقاومتی و از سر عادت، کنشی خلاف طبع ماربودگی مار و نشان پذیرش استیلای ضیاست. گویی به درون خزیدن مار، تصویری از منفعل بودن دخترش صحراست. به عبارت دیگر حرکت مار بنا بر «هم‌پیوند عینی»، ویژگی درونی صحرا را عینی می‌کند و نیز دلالت دارد بر پناه‌آوردنِ بی‌پناهی به جایی که سرپناه مطمئنی نیز به شمار نمی‌آید و این موقعیتی است که مار و دخترش در آن سهیم هستند.

نماد

گالیله و دایره

موضوع گالیله هنگامی در داستان مطرح می‌شود که ضیا عکس‌هایی از مار را به گروه تلگرامی می‌فرستد و برای بازارگرمی، یادداشت‌هایی همراهش می‌کند. در یکی از عکس‌ها، زیرِ گردن مار را می‌گیرد و زیر عکس برای خوشایند و خندهٔ مخاطبان و در نهایت فروش مار می‌نویسد: «امروز دارد لکچر می‌دهد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۹).

در واکنش به او و در موضوع سخنرانی مار، هر یک حدسی می‌زنند تا اینکه «دختربچه‌ای زیر عکس می‌نویسد: شبیه گالیله» (همان: ۱۹). و بعد در توضیح عکس می‌نویسد: «برای مارها، زمین همیشه گرده. مثل گالیله، مگه نه؟ مار که صاف دراز نمی‌کشه» (همان: ۲۰).

گفتار آن دختربچه که احتمالاً مطلبی دربارهٔ گالیله خوانده بود، بسیار کلیدی است. اهمیت موضوع چنان است که عنوان داستان نیز قرار گرفته است. گویا چرخش دایره‌وار یا شکل زمین، ستایش، دختربچهٔ عضوِ گروه تلگرامی را به یاد گِردی، حالت و حرکت دایره‌وار مار انداخته و او را گالیله نامیده است. ضیا که هر موقعیتی را فرصتی برای فروش مار می‌انگارد، برای خوشایند او و دیگران، مار را گالیله می‌خواند، از او عکس می‌فرستد و از این پس در داستان، مار با عنوان گالیله نامیده می‌شود. ضیا در ظاهر با شوخی و خنده با این امر مواجه می‌شود، اما در عمل طبیعت دایره‌گون او را تغییر می‌دهد تا اینکه در اواخر داستان، مار با خروج از سلطهٔ او به اصل و طبیعت خود بازمی‌گردد.

گالیله در جایگاه شخصیت تاریخی مدعی بود که زمین به دور خورشید می‌چرخد. کلیسا، این سخن را ملحدانه می‌انگاشت و او از بیم در آتش افکنده شدن از مدعای خود دست شست و آن را سخنی دروغ و از سر مستی خواند. آنچه در سخن گالیله مهم بود نه لزوماً و صرفاً قائل شدن به گردش زمین به دور خورشید است، بلکه «چنین تصویری قرار است یک جهان‌بینی معنابخش یکپارچه را مورد تهدید قرار دهد» (یانگ، ۱۳۹۶: ۵۶).

نکتهٔ اخیر در این داستان نیز اهمیت دارد. بر این اساس پرسش این است که چرا ضیا در پی محو حالت حرکت و شکل دایره‌گون مار است؟ نفع و خواست ضیا در این است که مار را کالایی مطمئن و بی‌زیان بنماید تا در ظاهر مار باشد، اما در باطن

موجودی دست‌آموز. از این‌رو در برابر هرچه یادآور وجه ذاتی و وحشی اوست، می‌ایستد. چنان‌که پیشتر دیدیم، ضیا می‌گوید دوست دارد دنباله‌رو داشته باشد. «دنباله‌رو»، درک و هویت خود را به پای کسی که دنبالش می‌رود، قربانی می‌کند و این خواست هر دو سوی ماجراست؛ زیرا مار نیز با وانهادن هویت و آزادی خویش، خود را در امن‌گاه بی‌مسئولیتی قرار می‌دهد. اریک فروم در اشاره به این امر، تعبیر «گریز از آزادی» را به کار می‌برد و درباره چنین افرادی می‌گوید آنان استقلال خود را از دست می‌نهند و خود را برای کسب آنچه فاقد آنند و کس یا چیزی خارج از خود مستحیل می‌کنند، آنچه می‌خواهند نمی‌کنند و در مقابل به «فرامین واقعی یا تصوری نیروهای بیرون از خود تسلیم می‌شوند، حتی خود را به خواری می‌کشند یا به خود آزار وارد می‌آورند» (فروم، ۱۳۹۸: ۱۵۴-۱۵۵). همین حالات در شخصیت و نماد مار آشکار است.

فمنیسم مارکسیستی

در این بخش برای دریافت ابعاد دیگر داستان بر مبنای رویکرد فمنیسم مارکسیستی و با بهره‌گیری از مفاهیمی چون شیءشدگی، طبیعی‌شدگی، ارزش‌های گفتمانی، آگاهی و خروج از سلطه، به تحلیل داستان پرداخته می‌شود.

نخستین مواجههٔ خواننده با حیوانات نام‌برده در این داستان، وجهه و صرفهٔ اقتصادی آنهاست. ضیا با آنها همچون شیء یا کالای مصرفی برخورد می‌کند. تا وقتی به آنها غذا می‌دهد و از آنها نگهداری می‌کند که برایش صرفهٔ اقتصادی دارند (عطایی، ۱۴۰۰: ۹- ۱۰). در همان روزهای نخست، همهٔ حیوانات جز مار را که گمان می‌کند بهره اقتصادی برایش ندارند، رها می‌کند و این شیوه‌ای است که درباره همسر و دختر خود نیز در پیش می‌گیرد و وقتی آنان را «مانع پیشرفت» خود می‌داند، همچون شیئی بی‌ارزش رهایشان می‌کند. رابطهٔ ضیا و مار، رابطهٔ اربابی است با بنده‌ای که چون زندگی و تداوم بقایش به او وابسته است، همهٔ وجوه هویتی خود را تسلیم خواست او می‌کند. از ویژگی‌های مار در بخش زیادی از داستان این است که زندگی مستقل و طبیعی مارگونه ندارد و برای تأمین خوراک خود به سبب شرایطی که در آن به سر می‌برد، ارادهٔ خود را به تمامی تسلیم صاحب خود می‌کند.

مار مانند مادر علیل ماریا، محتاج و مصرف‌کننده است. دیگر زنان داستان فقط پولدارند و کار و پیشه‌شان مشخص نیست و چنین می‌نماید که به دیگری وابسته باشند. «دختر پرادوسوار» همراه با پسری است و در موضع عشوه‌گری است. پرادو نیز جایگاه برتر مرد را نشان می‌دهد. دیدگاه صریح ضیا نسبت به زنان در قطعه‌ای نموده می‌شود که ضیا از قول دوستش دربارهٔ زنان تهرانی و به طور کلی زنان طبقهٔ ثروتمند ذکر می‌کند:

«نگاه به کبکبه و دبدبه‌شان نکن؛ مرغ کرچند در برابر پول و قدرت. حالا پول دست ضیا بود و فکر کرد باید از موضعی بالا به زن جواب بدهد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۹).

این نگرش بیانگر این است که زنان، در اینجا زنان تهرانی، به لحاظ اقتصادی وابسته‌اند و به لحاظ روانی، تسلیم پول و هر که پولدار باشد. فمنیسم مارکسیستی با مؤلفه‌هایی چون شیءشدگی، طبیعی‌شدگی، ارزش‌های گفتمانی و رهایی از سلطه تحلیل می‌شود.

شیءشدگی

گاه آدمیان با هم‌نوعان یا دیگر جانداران همچون شیء رفتار می‌کنند. در این حال هدف، تنها بهره‌گیری است و شیء تا جایی اهمیت دارد که شخص را به هدف برساند. «زمانی با دیگران رابطه برقرار می‌کنم که کمکی به پیشرفت مالی یا اجتماعی‌ام باشند. آنها را نیز هم‌مرتبهٔ کالا کرده‌ام. یک شیء فقط زمانی مبدل به کالا می‌شود که از ارزش مبادله‌ای یا ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای برخوردار باشد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۱۳). کالاهایی که ارزش مصرفی ندارند، نیازی را برآورده نمی‌کنند و صرفاً برای وجههٔ اجتماعی به کار می‌روند، دارای ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای شمرده می‌شوند. این ارزش را جامعه تعیین می‌کند. در چنین وجهی انسان، حیوان یا شیء را از هویت، ذات یا کارکرد اصلی آن خارج می‌کند. «رابطه و پیوند اشخاص به صورت شیء و در نتیجه به صورت عینیت خیالی درمی‌آید؛ عینیت مستقلی که چنان به‌دقت عقلانی و فراگیر به نظر می‌رسد که تمام نشانه‌های ذات اساسی خویش یعنی رابطهٔ بین انسان‌ها را پنهان می‌کند.» (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۲۱۱).

در این داستان، مار/ زن نیز تا حد شیء فروکاسته می‌شود. مار در اینجا صرفاً ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای دارد و «با آن می‌توان در میان افراد هم‌طبقه به داشتن آن و بهای داده‌شده به آن فخر فروخت» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۱۲- ۱۱۳). اینگونه مار به کالا بدل می‌شود؛

کالایی متعلق به طبقات بالای اقتصادی جامعه که ضیا با آنان مراوده دارد. ضیا، مار را چون کالایی در چمدان به این‌سو و آن‌سو حمل می‌کند.

«گاه‌گاهی هم درِ چمدان را باز می‌کرد تا پوست زیبا و براق پیتون چشم مهمان‌ها را بگیرد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۲).

شیوهٔ رفتار ضیا با همسر و دختر خود نیز که آنان را مانع پیشرفت خود می‌داند و در مقابل، اوضاع جنگ را موجب پیشرفت خود، چنان است که گویی شیء یا کالایی کسادشده را وامی‌نهد.

طبیعی‌شدگی

در دیدگاه مارکسیستی، حقیقت مبتنی بر سلسله‌مراتب گفتمانی است که قدرت، آن را تعریف می‌کند یا به آن معنا می‌بخشد. آنچه به اقتضای منافعِ قدرتِ مسلط است، از راه تبلیغات چنان وانمود می‌شود که گویی امری بدیهی و طبیعی است. صاحبان قدرت اینگونه خواست و منافع خود را به جامعه، اذهان، باورها و عواطف آدمیان تحمیل می‌کنند. «نقش تبلیغات سیاسی، استتار اهداف مشکل‌آفرین سیاست‌مداران یا جنبش‌های سیاسی زیر نقاب ایده‌هایی است که پذیرش عام دارند» (استنلی، ۱۳۹۸: ۳۴).

در این گفتمانِ بر مدار سود که همه‌چیز به‌مثابه کالاست، ارزش‌ها، اصول و هنجارهای اصحاب قدرت، چنان طبیعی جلوه داده می‌شود که به نظر نیاید مبتنی بر تأمین امتیازات یا سلطهٔ فرد یا گروهی است. «ایدئولوژی یک فرهنگ غالباً مترادف آگاهی کاذب است و معرف مجموعه‌ای است از مفروضات یا پندارهای دروغین که سرمایه‌داران به منظور اعمال سلطه به طبقات کارگر و حفظ ثبات اجتماعی به کار می‌گیرند» (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

ضیا، مارِ در استیلای خود را که نماد زن نیز هست، به رفتارهایی وامی‌دارد که تناسبی با مار ندارد، اما به سبب تکرار و تبلیغ، طبیعی جلوه می‌کند:

«مار شب‌ها خودبه‌خود می‌آمد و صاف و محکم کنارش دراز می‌کشید و مثل یک انسان، سرش را روی تخت کج می‌کرد. انگار بخواهد با معشوق خود حرفی بزند و قبلِ خواب نوازشش کند. شده بودند یک جفت بازیگر

که در نقششان فرو رفته بودند. ضیا هر روز با یک عکس و یک توضیح دروغین جلب نظر می‌کرد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۱).

مار به اقتضای موقعیت فرودست خود و به این سبب که تداوم حیاتش وابسته به ضیاست، خلاف طبعش که حرکت دوار دارد و حلقوی است، صاف دراز می‌کشد و خود را با موقعیت جدید تطبیق می‌دهد. «بازیگر» عنوان دقیقی است. بازیگر هرچه خود را به‌مثابه کسی که نیست نشان می‌دهد و بیشتر نقش بازی کند، موفق‌تر خوانده می‌شود. به ظاهر ضیا نقش‌آفرین است، اما خود او نیز قربانی نقشی است که اجرا می‌کند. عامل رسانه نیز در این مورد بسیار مهم است. کاربران گروه تلگرامی با واکنش مثبت نشان دادن به آنچه ضیا در گروه می‌گذاشت و با پیگیری‌های خود موضوع را تشدید کردند و تداوم دادند.

ارزش‌های گفتمانی

در مواضع گوناگون، اوصافی چون باشعوری، عاقل بودن و فهیم بودن در توصیف و برای ارزش‌گذاری کنش‌های همسر و دختر ضیا و نیز مار به هر دو معنای مفروض در این مقاله به کار رفته است. این اوصاف بیش از اینکه توضیح‌دهندهٔ ویژگی‌ها یا اوصاف حقیقی موصوف باشد، نشان‌دهندهٔ تعبیر گفتمان غالب از درستی و نادرستی یا نیک و بد از موضع تثبیت قدرت هستند. شعور و شعورمندی به معنای اطاعت از شرایطی است که ضیا در جایگاه فرد صاحب‌منفعت از آن برخوردار است:

«ماشین گرفت و پیتون را داخل چمدان گذاشت. حیوان خودش با شعور شده بود. طوری حلقه زد که زیپ به‌راحتی بسته شد» (همان: ۱۴).

شعورمندی در این گفتمان مساوی است با اطاعت از دیگری و برخلاف میل و طبع خود و به اقتضای خواست صاحب قدرت رفتار کردن.

«مار، حیوان خونسردی نبود، اما ضیا آنقدر بازیش داده بود که موجود فهیم و همراهی به نظر می‌رسید و کم‌کم انگار خود ضیا هم باور کرده بود. دیگر شب‌ها از روی تخت پایین نمی‌آمد و همان کنار مار می‌خوابید» (همان: ۲۱).

در نمونه‌ای دیگر:

«مار خودش به داخل چمدان خزید. رئیس شادان گفته بود زورش نکنـد. یک بار که کاری را انجام دهد، دیگر فهمش می‌رسد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۵).

فهم داشتن یعنی بدون فکر، کـاری را انجـام دهـد کـه صـاحب‌قـدرت یـا فرادسـت می‌خواهد. از نظر ضیا، پیشرفت و بهره‌وری اقتصـادی، اسـتفاده و بـه تعبیـر درسـت‌تـر، سوءاستفاده از شرایط نابسامان است و در تمامی داستان، این نگـرش بـر ذهـن و کـنش ضیا چیرگی دارد. اما زن که در آن گفتمان، جایگـاه فروتـری دارد، بـه زنـدگی اهمیـت می‌دهد. ضیا، شبنم را که با شروع جنگ خواهان خـروج از افغانسـتان و نجـات زنـدگی خود و دخترش است، زن عاقلی نمی‌داند:

«ضیا فکر کرد شبنم زن عاقلی نبود. تازه افغانستان، جای ماندن شده بـود و تجارت او داشت رونق می‌گرفت» (همان).

در این عبارت، دو ایده دربارهٔ زندگی در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. آمدن طالبان، امکان زندگی را با توجه به دیدگاه متعصبانهٔ آنان به‌ویژه بـر زنـان تنـگ مـی‌کنـد. ضـیا، شبنم را بی‌عقل می‌شمارد، چون زندگی از نظر او تجارت است و اندیشیدن به زنـدگی و نجات آن، بی‌عقلی.

رهایی از سلطه

رهایی مار از سلطه در پایان داستان به صورت بازگشت به حالت طبیعی یا ماربودگی نمودار می‌شود. دو عامل در رسیدن به این مرحله مؤثر بوده است؛ مار رشد می‌کند و در چمدان، نماد شیءوارگی و تنگناهای وضع‌کردهٔ ضیا جا نمی‌گیرد. از دیگر سو، ضـیا نیـز نگهداری او را به‌صرفه نمی‌داند، دیگر به او غذا نمی‌دهد و رهایش می‌کند و آنگاه مار که پیش از این، مصرف‌کننده بود و مرغ یخ‌زده (همان: ۱۴) که نماد زندگی شهری و مصـرفی است می‌خورد، در پی شکار می‌رود:

«مار دور خودش حلقه زده و دمش را بـالاتر از بـدنش نگـاه داشـت. ضـیا یادش آمد که امروز نوبت غذای مار است و لحظه‌ای از سرش گذشت کـه بی‌غذا رهایش کند و برود» (همان: ۲۴).

در این صحنه، پس از تصویرسازی از مارِ در حال شکار، بی‌درنگ تصور ذهنی ضیا در باب غذا ندادن به مار تصویر می‌شود. ضیا ناخودآگاه در فکر تنبیه اوست، زیـرا بازگشـت

به هویت خود در تقابل با انقیادپذیری است و ضیا از طریق تسلط بر شیوهٔ زیست بر او چیرگی یافته است.

مار با رهایی از استیلای ضیا، دیگر دنباله‌روی او نیست:

«مار با اعتماد به نفس کنارش می‌خزید... از پله‌های ورودی پارک که بالا رفتند، مار مسیرش را جدا کرد و به سمت حوض خزید. ضیا چند قدمی پشت سرش رفت، اما ناگهان احساس کرد دنباله‌روی مار شده. خوشش نیامد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۵).

چند عبارت کلیدی در این بخش دیده می‌شود:

الف) مار که تاکنون پشت سر ضیا راه می‌رفت، در کنار اوست و این نشان اعتماد به نفس است. مار به این حد نیز بسنده نمی‌کند و نخستین‌بار راهش را از او جدا می‌کند.

ب) فعل «خزید»، تأکیدی است بر بازگشت به طبیعت خود و در تقابل است با در چمدان این‌سو و آن‌سو برده شدن. پیش از این فعل خزید برای خزیدن به درون چیزی یا به بیرون از چیزی به کار می‌رفت، اما اکنون در کنار او می‌خزد. توجه به کاربردهای متفاوت این فعل، موقعیت مار را تصویری و عینی می‌کند.

ج) حوض، آب را تداعی می‌کند. آب نماد زندگی است. در ابتدای داستان، شبنم هم جویای آب بوده است. این نشانه‌ها، نمادی است از اینکه تسلط ضیا بر او به پایان رسیده یا او خود را از انقیاد ضیا بیرون آورده است.

«ایستاد. مار درخشان‌تر از همیشه با حرکاتی نرم زیر نور صبحگاهی روی سنگ‌فرش پارک ورشو پیچ‌وتاب می‌خورد. جور سبکی به دهانهٔ استخر رسید و بی‌آنکه به اطراف سر بچرخاند، شروع به آب خوردن کرد... ضیا دید که مار به حضورش در تهران مطمئن است. موبایل را در جیبش گذاشت و به مار که مشغول آب خوردن بود نگاه کرد» (همان).

آب خوردن مار، نماد رهایی و استقلال اوست. پیش از این مرحله، چنین تصویری از او ارائه نشده بود. پیچ‌وتاب خوردن، در تقابل با صاف بودن تحمیلی، نماد بازگشت به طبیعت ماربودگی است. موبایل، تداعی‌کنندهٔ زمانی است که ضیا مدام عکسی از او به گروه تلگرامی می‌فرستاد و او را چون کالایی، چنان‌که در خریدهای آنلاین معمول است،

عرضه می‌کرد. گذاشتن موبایل در جیب، نماد پایان دوران کالابودگی مار است.

در نمونهٔ زیر، تصویری گویا از زمانی که مار از استیلای ضیا به درمی‌آید، ارائه می‌شود. مار، همهٔ ویژگی‌های طبیعی خود را بازیافته است؛ گرد بودن، در انتظار طعمه ماندن، رها شدن و حالت شکار به خود گرفتن، همان است که در زمان انقیاد از ضیا از دست داده بود.

«ضیا برای آخرین بار برگشت و مار را نگاه کرد. مارِ گرسنه مثل مجسمه‌ای گرد و چاق بالای سکوی کنار حوض حلقه‌زده و انگار در انتظار طعمه، سرش را رو به آسمان بلند کرده و ثابت مانده بود» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۶).

مار به طبیعت اصلی خود برمی‌گردد. حالت حمله دارد و خود غذایش را می‌جوید. در این وضعیتِ تازه، زندگی دیگری می‌یابد و در جایگاهی است که بر مبنای سخن ایوان کلیما، خود را از ترس می‌رهاند و «استقلالش را چونان تهدیدی برای جانش نمی‌بیند» (کلیما، ۱۳۹۸: ۱۲۲).

آخرین تصویر ضیا از مار، خزنده‌ای است که برای خود ضیا هم خطر محسوب می‌شود. او سرانجام مار را نیز چون همسر و دختر خود که جویای استقلال و زندگی‌ای به دور از سایهٔ سنگین ضیا بودند، رها می‌کند.

نتیجه‌گیری

مسئلهٔ اصلی پژوهش پیشِ رو این بوده است که چرا شخصیت اصلیِ داستان، توصیفاتی را برای جنس زن به‌ویژه همسر و دختر خود به کار می‌برد که برای مار هم به کار برده است؟ چرا عموماً هنگام سخن گفتن از ماری که برای فروش به ایران آورده است، همسر و دختر خود را به یاد می‌آورد و همسر و دختر، مار را به یادش می‌آورد؟ این مقاله با تأمل در این پرسش‌ها کوشیده است به معنا یا یکی از معناهای محتمل اثر دست یابد.

پیش‌فرض مقاله بر مبنای رویکرد روانکاوانهٔ فروید این بوده است که همچون آدمیان، برخی متون، لایه‌های متعدد و ناخودآگاه دارند و معانی نهان و محتمل آنها از راه تفسیر و تأویل آشکار می‌شوند. در تبیین این امر در بخش نخست از رویکرد روانکاوانهٔ فروید در باب سطوح معنای آشکار و پنهان رؤیا و متون ادبی استفاده شد. مار

و زن از طریق ادغام و جابه‌جایی با یکدیگر یکی شده‌اند. ضیا وقتی از مار سخن می‌گوید، ناخودآگاه به همسر و دختر خود نیز نظر دارد. تصاویر و نمادهای طرح‌شده در داستان، بروز ناخودآگاهی ضیا درباره جنس زن است. بنابراین آنگاه که از مار سخن می‌گوییم، از زن نیز سخن گفته‌ایم. ضیا برای رسیدن به خواست‌های خود نه‌تنها حیوانات و به طور خاص مار که همسر و دختر خود را مطابق آنچه در رویکرد مارکسیستی طرح می‌شود، شیء می‌انگارد و در سطحی دیگر، مار، همسر و دختر او یک چیزند.

با توجه به اینکه شخصیت اصلی در موضع قدرت است، مفاهیمی چون عاقل بودن، شعورمندی و زندگی طبیعی را با توجه به جایگاه خود از محتوا و معنای اصلی خارج می‌کند و این بیانگر گفتمان سلسله‌مراتبی است و نشان تسلط شخصیت اصلی بر زن/ مار است. وابستگی و رهایی مار با شیوهٔ زیست و ارتزاق او نسبتی تام دارد. به این معنا که تا وقتی برخلاف طبعش غذایی فراهم شده و مشخصاً مرغ یخزده -نماد زندگی مصرفی شهری- می‌خورد، در بند ضیاست و کلیهٔ رفتارهایش انسان‌گونه است و رهایی او با در پی شکار رفتن و استقلال شیوهٔ ارتزاق و زیست او آغاز می‌شود. مار/ زن، سیری از وابستگی تا استقلال و سرانجام رهایی از ضیا و شیءشدگی را سپری می‌کند. ضیا در جایگاه صاحب قدرت، شیوهٔ زیست طبیعی مار را مخدوش می‌کند.

زن/ مار در بیشترین بخش داستان فاقد عاملیت است. عاملیت او در پایان هم‌زمان و ناشی از خروج از نظارت و سلطهٔ ضیاست و نمود عینی آن در کنش‌هایی همچون حرکت دایره‌وار که از آن منع شده بود، در پی شکار رفتن به جای خوردن مرغ یخزده، ترک چمدانِ حامل و حرکت در طبیعت و رهایی از سلطهٔ ضیا نمودار می‌شود. هیچ گفت‌وگویی در میان زنان داستان درنمی‌گیرد و زنان تنها از نگاه ضیا و در یک مورد، مردی دیگر که نگرش منفی و تحقیرآمیز به آنان دارد، روایت می‌شوند و این متناسب است با سیطرهٔ جنس مذکر در نظر و عمل.

ایدهٔ همسر و دختر ضیا مبنی بر رفتن از افغانستان در تقابل است با «دنباله‌روِ» ضیا بودن و آنان در همان آغاز داستان از استیلای ضیا رها می‌شوند و مار برعکس در ابتدا در انقیاد ضیاست و در پایان رها می‌شود و به هویت طبیعی و اصلی خود بازمی‌گردد. فرجام داستان گشوده است. موقعیت همسر و دختر ضیا در خارج از افغانستان نامعلوم است؛ اما از طریق عاملیت و رهایی مار می‌توان وجه ناگفته درباره آنان را نیز به حدس دریافت.

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۹۹) تاریخ اندیشه‌های دینی، ترجمه مانی صالحی علامه، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

استنلی، جیسن (۱۳۸۹) سازوکار فاشیسم، ترجمهٔ بابک تختی، تهران، نگاه.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، دیگر.

---------- (۱۳۹۷) درآمدی بر ایدئولوژی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، بان.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران، نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۴۰۲) نقد ادبی، جلد ۲، چاپ اول از ویراست دوم، تهران، مروارید.

پیگلیا، ریکاردو (۱۴۰۰) نظریه‌هایی دربارهٔ داستان کوتاه، در تفنگ چخوف، ترجمهٔ احمد اخوت، تهران، جهان کتاب.

تایسن، لوئیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز.

جانسون، رابرت الکس (۱۳۹۹) تحلیل کاربردی خواب و رؤیا، ترجمه نیلوفر نواری، چاپ هفتم، تهران، بنیاد فرهنگ زندگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، میترا.

عطایی، عالیه (۱۴۰۰) چشم سگ، چاپ ششم، تهران، چشمه.

رابینز، روت (۱۳۸۹) فمنیسم‌های ادبی، ترجمهٔ احمد ابومحبوب، تهران، افراز.

فروم، اریک (۱۳۹۸) گریز از آزادی، ترجمهٔ عزت‌الله فولاوند، چاپ بیست‌ویکم، تهران، مروارید.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) تفسیر خواب، ترجمه شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۹۷) زندگی علمی من، ترجمهٔ علیرضا طهماسب، چاپ دوم، تهران، بینش نو.

کلیما، ایوان (۱۳۹۸) روح پراگ، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، چاپ شانزدهم، تهران، نشرنی.

کمالی، محمود و هادی یوسفی (۱۴۰۳) «بررسی مفهوم «دیگری» و «حضور و غیاب» در مجموعه داستان چشم سگ از عالیه عطایی بر اساس نظریهٔ متافیزیک حضور ژاک دریدا»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، انتشار آنلاین.

لابیکا، ژرژ (۱۳۷۷) شیءوارگی، در: درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، صص۲۹۲-۲۹۶.

لوکاچ، جورج (۱۳۷۷) تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، تجربه.

مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱۴۰۰) «نقد مجموعه داستان چشم سگ از عالیه عطایی بر اساس مفهوم بیگانگی از ژولیا کریستوا»، ادبیات پارسی معاصر، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، صص ۲۷۵-۲۹۸.

نعیمی، زری (۱۳۹۹) «چشم سگ دروغ نمی‌گوید» نگاه نو، سال سی‌ام، شماره ۱۲۷، صص ۲۴۶-۲۵۰.
وولهایم، ریچارد (۱۳۹۵) فروید و فهم هنر، در: تلی از تصاویر شکسته، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چاپ دوم، تهران، چشمه.
یانگ، جولیان (۱۳۹۶) فلسفهٔ قاره‌ای و معنای زندگی، ترجمه بهنام خداپناه، تهران، حکمت.